

FRUIÇÃO DO OBJECTO E POSSE DA IMAGEM

Magalhães, Graça

Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte
Aveiro, Portugal

Congreso Internacional LUSOCOM

Comunicación local: da pesquisa á produción. Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, España, 21-22 abril 2006, p.714-729, ISBN 84-9750-620-0

Resumo: Fruição do objecto e posse da imagem

A questão que propomos tratar é a consideração do objecto e da imagem através da possibilidade das suas caracterizações percorrendo as noções de fruição e/ou posse.

Servir-nos-emos do *em foque*, nos finais do séc. XIX e início séc. XX como motivo para a compreensão da expressão heideggeriana Ser-no-Mundo - rede espacial, temporal e simbolicamente complexa, que tornam os factos simbólicos existências do real.

Procuraremos verificar a alternância entre simbólico e real através da distinção entre fruição do objecto e posse das imagens.

Propomos a diferenciação entre objecto e imagem no acto de recepção: cabe ao receptor do objecto a fruição e ao receptor da imagem a posse?

Consideramos implícito na relação de posse o acto simbólico, a determinação de investir em..., como inevitável acto traumático (quer se trate de aceitação ou renúncia), enquanto que na relação de fruição a condição é de consumação através do prazer.

Neste sentido, a fruição é uma acção reveladora na proximidade com os objectos consumados pela resolução afectiva que se revela contrária à posse das imagens que representam o trauma castrador de “investidura” simbólica [1], implicada na atitude passiva de posse. [2]

Através dos exemplos da arte e do *design*, tentaremos concluir que possuir - renunciando ou aceitando - as imagens será diferente de fruir os objectos através do comprometimento implicado de ambos.

Palavras-chave: arte, design, objecto, imagem, fruição, posse, simbólico, real, consumação, prazer, trauma, passividade, “investidura”

Resume: Object enjoyment and image ownership

The issue we propose to discuss: to consider the object and the image - the possibility of their characterisations - through the notions of enjoyment and/or possession.

Our *in-focus* in the late 19th and beginnings of the 20th centuries, will work as a motive for the comprehension of Heidegger's expression Being-in-the-world – a spatial, temporal net, symbolically complex, that turns symbolic facts into existences of Real.

We will try to analyse the alternate from the symbolic to the Real through a distinction between object fruition and ownership of (its) images.

We propose the following differentiation between object and image in the act of reception: does *fruition* belong to the receiver of the object, and *ownership* or possession to the receiver of the image?

In the relationship of possession we considered to be implicit the symbolic act, the determination of investing in..., as inevitable traumatic act (acceptance or renounce); while in the fruition relationship the condition is one of consummation via enjoyment.

In this sense, fruition is a revealing action, in proximity with the objects and contrary to the ownership of the images that represent the castrating trauma of symbolic "investiture", implied in the passive attitude of possession/ownership.

Through the examples of art and design, we will try to end: to possess, renouncing or accepting, the images is substantially different from enjoy the objects, independently of the emotional choices involved.

Keywords: art, design, object, image, fruition, possession, symbolic, Real, consummation, enjoyment, trauma, passive, "investiture"

Fruição do objecto e posse da imagem

A questão que propomos aqui tratar é a do objecto no encontro da sua possível identidade, nem desprezada, nem dependente, assim como o seu campo de acção.

A necessidade de indagar acerca do objecto coloca desde logo a problematização acerca da sua unidade, ambiguidade ou desprezo para com as imagens que o representam. E, destas como existências que derivam das *coisas* da realidade.

1. Quando o homem pré-histórico, talhando uma pedra, criou a ponta da lança que usaria para caçar, com esta acção (trabalho humano) estaria a transformar a «coisa» inicial em objecto. Neste caso o objecto nasce no momento em que a «coisa encontrada» é trabalhada. O trabalho exigirá desde logo uma utilidade técnica através de um conceito abstracto de utilização.

Estaria assim criada a condição para que a imagem desse objecto pudesse ser re-criada? E, a partir desse momento, o objecto passaria a representar-se através da sua imagem?

O objecto nasce, então, de uma acção (trabalho) – mediação técnica - através de um conceito abstracto. Conceptualização inerente à transformação da «coisa» em objecto numa realidade que liga as coisas às necessidades e desejos humanos fundadores de uma cultura.

Assim, o acto fundador de uma cultura, ou seja a intervenção humana que modifica o mundo, revela-se na intervenção prática e utilitária que o homem exerce sobre as coisas transformando-as em objectos. Mas esta acção inicia-se previamente ao acto de transformação, quando o desejo abstracto pré-figura o objecto naquilo que poderemos chamar a imagem do projecto e que Gehlen chamou «fantasmagoria abstracta» [Vitta, 1996, 15].

Neste caso, a imagem projectual do objecto é garante do primado do objecto, mas ao mesmo tempo define-lhe a natureza através da sua imagem na projectação.

Não será esta a questão dos objectos de uso quotidiano: através da sua forma definir o contexto da sua apropriação? Poder-se-á, então identificar o objecto com a sua imagem? E esta com todas as possíveis compreensões/apresentações do objecto? Neste caso, a complexa rede de articulação das imagens revelar-se-á própria à apresentação do objecto como forma incerta, contraditória e móvel. E não será esta a condição da existência das imagens naquilo que de profícuo elas podem revelar? Não será através da mobilidade das imagens que nos é permitido fixar os objectos?

Pensar as imagens como uma representação fixa do objecto, como uma presença estável e singular seria contraditório com a presença do próprio objecto, na medida da sua derivação simbólica. Neste caso, as imagens desejam-se consonantes com o objecto que representam, ainda que por meio de uma relação incerta consigo mesmas, fruto do carácter simbólico que lhes é inerente.

A ideia que contamina as imagens, que existe subjacente ao modo em que estas se processam é a marca operativa da representação dos objectos como realidades que se concretizam. A ideia é portanto implicada directamente no objecto que representa a imagem e que é por ela representado.

A questão da arte proposta pelas vanguardas do início do séc. XX virão colocar a questão artística como recusa das imagens. Desde o séc. XVIII que o desejo de afirmação de liberdade da acção artística faz com que a arte conquiste a autonomia que lhe possibilitará a seu progressivo desvincular-se da imagem como acção projectual da arte.

A partir da primeira metade do séc. XX, com Duchamp e Malevitch, o processo artístico deixa de ser unívoco na relação que estabelece com a ideia, ou seja a arte não se deixa “contaminar” pela ideia.

A questão da arte moderna reverte o objecto para um «retour vers le réel» [Wajcman in Aubert, 2000, 43]. A modernidade encaminha o objecto artístico no sentido da perda da imagem, ele deixa de representar, de figurar simbolicamente, passando a ser condição de (de)mostrar o «real». Cézanne foi iniciador da perda do significado da imagem como ordenação da realidade, Duchamp e Malevitch retomarão o princípio de Cézanne para o tornarem na possibilidade do objecto se tornar significante *vivo* que não interpreta ou representa mas mostra a «coisa» pertencente à arte. A «coisa» como significado ausente torna-se presente através dos conteúdos formais da arte.

O *Quadrado negro sobre fundo branco* de Malevitch de 1924,- feito à semelhança do quadro com o mesmo nome de 1915 -, bem como a *Roda de Bicicleta* de Duchamp dos anos 60,- com uma presença semelhante à dos anos 40 -, referem o objecto da arte como objecto que mostra. O *Quadrado negro sobre fundo branco* já não é nem símbolo nem representação mas, apenas, o objecto como possibilidade de figurar a arte como presença do real. Não se trata de reprodutibilidade mas sim da citação da obra no acto de a formalizar. O que é constituinte das manifestações da arte contemporânea é a possibilidade de elas mostrarem a ausência das imagens como constituintes da ideia (conteúdo) da arte. A arte contemporânea nega a sua própria história como representação da ideia que existe enquanto expressão que considera a representação do mundo através da possibilidade de tudo o que é visível poder ser dito e, vice-versa, tudo o que se pode exprimir verbalmente poder ser representado de forma visível. O “referente último de toda a representação e de todas as imagens de hoje é a ausência de imagem” [Wajcman in Aubert, 2000, 46]

A arte como acção motivada pelo desejo abandonará a *necessidade* artística e passará a constituir-se como objecto da arte. A arte já não é nem história através da memória do seu passado (período clássico), nem revelação do invisível através do visível (romantismo), mas apenas a figura que (a)presenta o real da arte (modernismo). Neste sentido, a arte deixa de ser signo simbolicamente representado passando a figurar como sintoma que renuncia ao idealismo da história de arte, através da “forma simbólica” panofskiana. O símbolo revela a insuficiência da imagem fixada através do conceito. Panofsky representa no seu

discurso o *mal-estar* da imagem-conteúdo (da ideia) através do “conteúdo intrínseco” das obras de arte. Como refere Didi-Huberman, “não existe inconsciente em Panofsky – apenas uma função simbólica que ultrapassa a intenção particular de qualquer artífice de símbolos: uma função meta-individual e ‘objectiva’”. [Didi-Huberman, 1990, 203]

Para este autor o símbolo é, em Panofsky, associado ao termo *meaning*, que clarifica o significado da coisa simbolizada e contrário ao entendimento da psicanálise freudiana, onde o símbolo é reportado aos fenómenos pessoais e singulares, cujo sistema manifesta o desconhecido. Freud associa o símbolo ao sintoma. Este ao manifestar-se através da “justaposição de equívocos” é capaz de “conjuguar o tesouro simbólico com as marcas sem sentido” [Lacan in Didi-Huberman, 1990, 212]. Para Freud o sintoma simboliza cada coisa com a possibilidade do seu contrário, “produz equívocos habilmente escolhidos e possuindo dois significados diametralmente opostos” [Didi-Huberman, 1990, 214]. Simbolizando, o sintoma representa mas, representa de modo deformado. O sintoma da arte só pode ser diversamente interpretado, sem nunca poder ser reduzido a uma argumentação definitiva. O que pode ser interpretado na arte são os restos, desperdícios. O símbolo que é associado à compreensão que clarifica o objecto revela o outro significado profundo da arte que escapa à própria interpretação. Lacan vê no símbolo uma espécie de unidade inteligível ou de esquema entre a regra geral e o acontecimento particular; por outro lado, o sintoma que não nega o símbolo, afirma simplesmente que o sintoma liberta a simbolização. [Lacan in Didi-Huberman, 1990, 214]. Didi-Huberman encontra o significado para o sintoma na arte através da consideração de que

“o sintoma é um acontecimento crítico, uma singularidade, uma intrusão, mas ele é ao mesmo tempo o pôr à prova de uma estrutura significante, um sistema que o acontecimento tem por finalidade fazer surgir mas, *parcialmente, contraditoriamente*, de maneira que o sentido não advém senão como enigma ou *fenómeno-índice*, não como conjunto estável de significações. “[Didi-Huberman, 1990, 307 e 308].

No séc. XXI a arte é desligada da ideia, privilegiando o processo a obra elege como prioridade a sua revelação como sintoma através do objecto da arte.

Ela propõe-se como descoberta processual contrariando o reconhecimento que é pertença dos objectos representados na imagem.

O processo na arte cumpre a função da descoberta, logo é praticado através da mobilidade da acção, enquanto a sua ligação às imagens se estabiliza no reconhecimento da ideia traduzida na elaboração comunicativa da mesma.

O objecto da arte apresenta-se como pensamento que organiza e relaciona a ideia na restrita mediação da sua existência, como identidade real, contrariando os objectos de uso que convocam a ideia que organiza o conceito através da representação simbólica dos sentidos.

Os objectos de uso ao representarem a realidade existem na estreita dependência da emoção que produzem, na subjectividade que os acolhe, são portanto, simulacros implicados na duplicidade da imagem que contraria a «coisa» real.

Coisa e objecto

2. *Coisa* e objecto são duas identidades diferentes. A «coisa» não se pode alcançar, é distante e não se pode agarrar ao contrário do objecto que é definido. Revemo-nos no objecto, nunca na «coisa», esta ao ser carregada de valor simbólico transforma-se em objecto.

Não existe, portanto, conhecimento da «coisa» mas apenas conhecimento do objecto.

A representação da «coisa» é impossível na medida em que esta escapa ao domínio conceptual; os esquemas conceptuais que propiciam o domínio e o exercício da matéria não podem nunca referir-se à «coisa». Como tal nunca poderá ser, integralmente, copiada ou evocada; neste caso, as imagens denunciam a presença do Outro que não pode ser representado.

Nesta condição os objectos de uso não diferem dos objectos da arte como presenças culturais que existem vinculados à ordem da existência humana, impossibilitados de se fixarem num significado único, antes em perpétuo movimento sujeitos às tensões do cultura a que pertencem.

Como são definidos por Maurizio Vita,

“a vicissitude dos objectos de uso é proposta como experiência que penetra profundamente nos segredos da história: na verdade, eles não se apresentam como um aspecto da cultura que os contém, mas – tal como a linguagem verbal – são essa mesma cultura., nas suas contradições e nas suas aquisições. O que significa que o estatuto cultural dos objectos de uso fundamenta-se na multiplicidade, sobre o

provisório e a incerteza; mas também significa que dessa instabilidade e mobilidade nasce o fio condutor que define, na sua lógica labiríntica, a nossa relação com o mundo [Vita, 1996, 14]

No entanto, a consideração dos objectos de uso quotidiano como entidades pertencentes e formadoras da cultura do seu tempo nem sempre foi tranquila. A sua existência à margem de um pensamento capaz de traduzir a sua consideração como valor de uma cultura ou, como objectos reduzidos à sua dimensão técnica, qualificados no estreito âmbito industrial, não impediu que já em 1927, Aby Warburg, que fundou a sua história da cultura, fora do âmbito restrito da grande arte, na consideração alargada do objecto, se referisse a eles do seguinte modo:

“As obras de arte aplicada têm a má sorte de serem consideradas produtos inferiores do *homo faber* e são relegados nos subterrâneos do museu da história intelectual, onde na melhor das hipóteses, são apresentados como criações de interesse técnico. Quem facilmente teria a ideia de entrar em sintonia com estes pedaços preciosos, considerando-os como órgãos sensíveis de percepção da vida exterior e interior do seu tempo?” [Warburg in Vita, 1996, 12]

Também Walter Benjamin se aventurou na consideração profunda do universo dos objectos como entidades geradoras de pensamento e cultura, e destes capazes de se revelarem entidades universais através do particular. A sua obra fragmentária e incompleta que é *Passages* mostra, exemplarmente, como motor de reflexão, mais do que a consideração do objecto do quotidiano, o ser latente da sua presença, cuja revelação passará pela afirmação de que “são os objectos que nos pensam”. Ainda, segundo Theodor W. Adorno, as *Passages* de W. Benjamin estariam acima de qualquer tratado sobre o Ser juntando o sentido das coisas aquele da existência colectiva.

“ele queria chegar à essência lá onde ela não se deixa introduzir como uma operação automática nem contemplar de modo precário: queria decifrá-la metodicamente pela configuração de elementos díspares de significado. O enigma torna-se o modelo da sua filosofia” [Adorno in Vita, 1996, 12]

Como é referido por M. Vitta, para W. Benjamin o valor e significado não deveriam ser procurados na lógica da abstracção, mas no retículo de ligações entre os objectos e os seus fruidores e destes entre si. A sua consideração não deriva nem da realidade objectiva nem da verdade subjectiva, mas no encontro móvel entre ambas necessário à vitalidade do mundo. Maurizio Vitta considera do seguinte modo o enigma em Walter Benjamin,

“A imagem de enigma é portanto, a que melhor exprime a mobilidade que o objecto exige do pensamento para existir, se não definido, pelo menos intuído. Na aparente incongruência entre as figuras e as leituras sobre as quais se fundamenta o valor do jogo enigmático situam-se relações secretas, que exactamente, na sua variação deixam aparecer o significado escondido. O mesmo é válido para os objectos. O modo de se entregarem à experiência humana não é nunca unívoco: pelo contrário, deve ser procurado nas inúmeras relações que eles instituem com o mundo. Bem entendido, somos nós que introduzimos no objecto toda a sua carga simbólica; mas, na verdade, é nessa introdução que nos encontramos a nós mesmos; e nessa reflexão (graças à qual, à vez, somos nós a assumir a qualidade de instrumento ou simples intermediário) deve-se procurar o sentido da nossa cultura” [Vita, 1996, 12 - 13]

Será, portanto, o carácter de enigma que proporcionará ao objecto a sua possibilidade de se afirmar como verdade do ser e destes como razão e sentido de uma cultura.

A própria noção de objecto histórico é para W. Benjamin um lugar de resgate, “o objecto histórico é aquele para o qual o acto de conhecimento têm lugar como resgate. A história decompõe-se em imagens, não em narrativas”.

A definição de W. Benjamin como escritor “simultaneamente labiríntico e transparente, uma espécie de transparência no labirinto” [3] reforça a ideia de um pensamento “talhado” de modo a revelar o plural como modalidade simultânea.

A escrita de W. Benjamin é em si uma forma de ver e pensar que nos é concedida, nas palavras deste autor “só aquele que na decisão tomada, faz com o mundo uma paz dialéctica, está em condições de apreender o concreto”.

coisa-objecto – imagem

3. “... a vida, assim como o mundo externo não está nem numa imagem, nem num conceito; está mais num laço, numa aderência imperfeita que abre espaço ao simbólico, ao intermitente, ao transcendente: à inesgotável potência das imagens.”[Neri in Partenone, 1996, 20].

As imagens já não são identidades através das quais percebemos o mundo, mas formas através das quais estabelecemos a consideração acerca do mundo. Já não se trata do esforço de ver as coisas, mas sim da possibilidade de *como as vemos* e qual o lugar que lhe atribuímos.

A identificação entre imagem e *objecto-coisa* não corresponde ao real. O real corresponde à totalidade da «coisa» que não pode ser representada, enquanto que a imagem interpreta a realidade subjectiva do *objecto* como derivação formal da «coisa». [4]

A consideração contemporânea das imagens que as identificam com *a coisa em si* e as transformam em *objectos* cujo referente são elas mesmas, difunde-as como a coincidência entre *coisa* e imagem. Ao ser anulada a distância entre a percepção da *coisa* e a sua transformação em imagem subjectiva anula-se a interrogação sobre a *coisa*, estado necessário à sobrevivência da mesma como entidade projectada no

real. A proliferação contemporânea de imagens díspares sobre a *coisa* nega a alternidade necessária à sobrevivência da *coisa-objecto*. A duplicação conceptual torna-se substituto da representação e esta passa a existir como modelo de si mesma. A *coisa-objecto* passa a existir como simulacro de si mesmo e assim sucessivamente até à perda de referência da própria realidade. Como refere Zoffoli, “Com a multiplicação dos simulacros verifica-se a progressiva desrealização do mundo, com esta: a afirmação da hiperrealidade. Portanto, tudo está já reproduzido” [Zoffoli in Partenone, 1996, 20].

A questão moderna abre a brecha entre *objecto* e imagem. Até ao modernismo a imagem do *objecto* estava profundamente ligada a ele mesmo. O *objecto* era aceite integralmente sem que a distinção se fizesse. Pareceria sem sentido evocar a imagem do *objecto* já que a acessibilidade a este se fazia sem mediação; ou seja, o indivíduo tinha acesso física e directamente ao *objecto*.

A questão da posse do *objecto*, como acto de aceitação ou renúncia, não se punha. Possuía-se o *objecto* ou não se possuía. As ficções em torno do *objecto* não eram incorporadas no *objecto* como o são hoje. A renúncia ao *objecto* faz-se ainda na proximidade do apelo a ele mesmo. Ao renunciar ao *objecto* o sujeito contemporâneo protagoniza o desejo da posse plena do *objecto* total. É perverso o sistema que preconiza a renúncia ao *objecto* através da imagem deste. Ou seja, já não chega só possuir, agora é preciso mostrar que não se quer possuir. A objectividade da não posse já não existe, o ser incógnito é transformado pela ideia de mostrar não possuir, pela imagem que representa a não possessão.

No séc. XVI, quando através de gravuras as imagens de pintura se difundiam pela Europa, estas eram ainda um segundo *objecto* e não apenas a imagem da pintura.

Os destinatários das gravuras não seriam os mesmo da pintura que estava na sua origem, tratando-se da produção de objectos diferentes para fruições diferentes. A configuração do objecto e a sua representação não eram considerações apartadas uma da outra. Na cultura ocidental, com o modernismo, esta relação com as imagens alterar-se-á, definitivamente, colocando-se a questão do objecto e da sua diferenciação na imagem. O objecto fragmenta-se em imagens que passarão a incluir diferentes considerações: primado técnico, primado estético, junção dos dois, exclusão de um deles, etc. A visibilidade do objecto multiplica-se sem nunca mais se obter a certeza da sua unidade. Esta foi a ressonância que o modernismo trouxe para o mundo.

O ready-made de Duchamp inaugura a presença da imagem como duplo. Como refere Carolina Vacarro, Duchamp atribuí ao objecto o duplo significado relativo à relação entre realidade e representação, “o ready-made não é mais do que a celebração da identidade do objecto em si mesmo” [Vacarro in Partenone, 1996, 42]. Os significados do objecto multiplicam-se enquanto existência e interpretação fazendo com que a oscilação entre significado permaneça. A duplicidade da imagem passa a existir como objecto evocado e imagem representada, evitando o presumível lugar unívoco das imagens.

O afastamento do objecto da sua imagem foi progressivo, ao ponto de esta parecer querer ser *única*, substituindo o objecto. Hoje, tem-se acesso ao objecto através da sua imagem e em muitos casos a imagem faz-se passar pelo objecto (por exemplo, as filas de turistas para ver um objecto de arte de cuja imagem eles conhecem a reprodução. Neste caso, fruir o objecto serve para validar a posse da imagem).

O pós-guerra foi o veículo de difusão da imagem, até aos dias de hoje, onde ela é muitas vezes substituto real do objecto.

A higienização do visível, do pós-guerra, através dos múltiplos espaços da casa e da necessidade de cuidar dos objectos, que se tornaram sistematicamente visíveis, são exemplos de uma época em que tudo deve ser visível o que quer dizer exactamente o contrário. Os objectos *devem* ser belos respondendo à desejável imagem de um mundo belo: para a virtude dos homens na terra, tudo passará a *ter que ser* necessariamente belo e perfeito, indivíduos e objectos. Constatando a real impossibilidade de o ser recriou-se a substituta imagem. As fotografias *artísticas* de argumentos de fome ou guerra como *redenção* das imagens da brutalidade do mundo, na sua transformação em objectos ícones de beleza, são um exemplo da

usurpação que o mundo contemporâneo faz dos objectos. Tais artefactos, carregados de pretensão deixam de ser imagens de fome e guerra; passando a ser referidos como objectos de arte desvinculam-se do referente como imagens passando a puros objectos através da fruição que deles queiramos ter. As imagens realizam assim, uma *depuração higiénica* deixando de significar, - em relação a um referente concreto -, passando a personificar o fim a que servem. Deixam de ser um meio para se constituírem como um fim dispensando o observador. A ideia de “descansar” na frente da televisão, não será a experiência de nos excluirmos das imagens, de deixarmos que elas passem por nós sem o esforço que elas nos exigem de as vermos? As notícias que são apresentadas “carregadas” emocionalmente tomam como negação a nossa participação nelas. Mostra-se a imagem do buraco deixado por uma bomba num atentado pensando fazer ver o atentado; identifica-se a representação com o acontecimento confunde-se a realidade das imagens com a impossibilidade de representação do real (da morte por atentado). Negar o significado que pode ter uma imagem enquanto significante subjectivo, querendo que ela passe por *imagem-real*, ou seja entidade meramente objectiva, deixa de fora a realidade da sua produção como objecto interpretável. Negar a participação subjectiva na produção das imagens resulta na negação de si mesmas como corpo.

Referimo-nos à posse das imagens como a possibilidade de nos inscrevermos nelas simbolicamente, pela possibilidade de superar o trauma que elas evocam como objectos, cuja tensão latente não poderá ser aliviada senão pela evocação do conflito permanente entre real traumático e realidade representada.

O exemplo do design

4. Com o modernismo a arte renuncia à função mimética situando-se para além do desejo. Nalguns casos reivindica a apresentação do trágico. A visibilidade do objecto deixará de se confundir com o objecto visto. Com o modernismo a arte ao distanciar-se da função de cumprir mimeticamente o seu destino com símbolo significante inscreve o design como disciplina autónoma que tomará nas mãos o destino de simbolizar o desejo como configuração do objecto através da sua representação como imagem.

Hoje as imagens autonomizam-se passando a encarnar os objectos de que derivam. A transmutação do objecto em imagem faz desta o próprio objecto.

“cada vez mais os objectos são tratados como imagens, quer dizer são considerados primordialmente quanto ao seu aspecto, a sua aparição em cena, a sua percepção superficial, e menos em relação às suas relações estruturais ou configuração interna. O espaço real parece converter-se cada vez mais em mental (ou virtual) e menos em espaço físico, visível. O seu sentido deixa de se relacionar com o simbólico para se aproximar do linguístico.

A imagem actua como objecto e vice-versa, pois, todo o físico sendo só matéria resulta abstracto até se converter unicamente em aparência, e além disso, em aparência mental” [Lersundi, 2001, 78].

O design como matéria de estruturação funcional convoca na imagem a consideração da sua funcionalidade. O que simboliza ou sugere no objecto é hoje a razão de ser do mesmo para além da função tida com estrutural na condição de um cumprimento físico restrito, podendo mesmo esta permanecer encoberta em relação à sua imagem.

A questão das imagens e daquilo que elas podem,- querendo ou não -, simbolizar é jogo quotidiano. Primeiro, deslocou-se o simbólico da inteligibilidade da palavra para a visibilidade das imagens. Hoje o simbólico figura na ordem do visual. Não podemos negar o convívio com as imagens que querem significar e que têm o poder de significar. As imagens disfarçam o poder e disfarçam-se de poder para atingir fins na condição de serem meios. Ora esta condição reforça o design como uma disciplina visual que se move e se afirma pela visibilidade dos artefactos que produz. As imagens já não significam aquilo que representam mas representam-se a si próprias pelo significado que mostram.

Através da questão inicial, do encontro do objecto com a sua possível identidade, através da sua problematização como unidade, poderemos concluir que o design foi *inventado* pelo objecto desejoso de se tornar imagem e hoje, ele é presa do *objecto-imagem-objecto*.

Tal como só a acção pode libertar o homem prisioneiro da imagem, só o objecto em acção poderá ser libertador. Como objecto antropológico ele deseja libertar-se do design tanto quanto a pintura ou a escultura desejam libertar-se da arte

Neste sentido, a beleza dos objectos não depende apenas da eficácia projectual dos mesmos, mas antes daquilo que engloba a multiplicidade da compreensão e acção do sujeito.

Desde a discussão teórica dentro da Bauhaus que o design começa a considerar o objecto como figura, através da assunção teórica da conjugação entre arte e técnica. Não apenas como modelo teórico de funcionamento formal, mas como reivindicação da própria natureza do design. Na sequência deste pensamento o design passará a “ser *coisa objectivada* através de um processo de depuração do impulso subjectivo que reconduzirá o objecto à pura lógica de coisa” [Vitta, 2001, 170]. [5] Só assim, se poderia chegar à «verdade» do objecto segundo a crença teórica desta escola. Para tal haveria que conjugar «arte e técnica» numa «nova unidade» como foi preconizado por Walter Gropius.

O design posicionava-se assim, como uma operação de “redução” do objecto que se objectivava na coisa. Ora, este optimismo modernista é problematizado na contemporaneidade por quem não reconhece nas reduções sucessivas, higienizadas e necessariamente “saudáveis”, a solução para o corpo subjectivo.

Pelo contrário, o objecto de design mostra no acto da sua fruição a tensão latente referida à «coisa» na acção simbólica que move o desejo na concretização da posse. Desta forma, o objecto de design, como objecto cultural, promove o confronto necessário ao “alívio” das partes em conflito, entre o desejo da posse simbólica e o prazer da fruição que se consoma na acção revelando a descoberta do nova possibilidade para a «coisa» que se renova.

[1] A referência à investidura simbólica deriva do texto de Eric L. Santner : *A Alemanha de Schreber*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997.

[2] Servimo-nos dos exemplos apresentados por Slavoj Žižek das imagens do café sem cafeína, da manteiga sem gordura, dos doces sem açúcar, da cerveja sem álcool ou mesmo da sexualidade sem presença física... que testemunham a distância do sujeito em relação ao objecto no mundo contemporâneo. Obviamente que o café sem cafeína já não é café, como a manteiga sem gordura já não é manteiga ou os doces sem açúcar já não são doces, no entanto, continuam a referir a imagem à qual apelam. Assim, ao tomar um descafeinado não se está a fruir o prazer do café mas sim a posse da imagem do café enquanto identidade *sem...* possuindo a imagem que nega a possibilidade de ser. Slavoj Žižek: *Benvenuti nel deserto del reale*, Roma, Meltemi, 2002, 15

[3] Definição de João Barrento: «O filósofo sem qualidades», *Público*, (Porto) (12.3.05).

[4] Referimos o conceito lacaniano de «coisa» e, neste caso, «coisa» e objecto são entidade que não se identificam com uma mesma imagem. O objecto deriva da «coisa» sem que este seja a sua representação.

[5] Van Doesburg considera que para construir um objecto novo é necessário um método, o que quer dizer um sistema objectivo. Este será também o princípio construtivista de máxima redução formal, não cedendo às tentações do simbolismo, como dizia Mondrian. Maurizio Vitta: *Il progetto della bellezza. Il design fra arte e tecnica, 1851-2001*, Torino, Einaudi, 2001, 170.

bibliografia:

- AUBERT, Jacques *et al.* (sur la direction de l'École de la Cause Freudienne): *Lacan, l'écrit, l'image*, Paris, Flammarion, 2000
- BENJAMIN, Walter: *Parigi capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi Editori, 1986 (1ª ed., Suhrkamp Verlag, 1982)
- CALVERA, Anna (ed.): *Arte? Diseño?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003
- Cuadernos de Diseño. número 1, Istituto Europeo di Design. Barcelona, Ediciones Aldeasa, Junio, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Devant l'image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990
- LERSUNDI, G., Valle de: *En ausencia del dibujo*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2001
- PARTENOPE, Renato (ed.): *Il disegno come idea*, Roma, Gangemi Editore, 1996
- VITTA, Maurizio: *Il progetto della bellezza. Il design fra arte e tecnica, 1851-2001*, Torino, Einaudi, 2001
- Il disegno delle cose. Storia degli oggetti e teoria del design*, Napoli, Liguori, 1996
- WAJCMAN, Gérard: *L'object du siècle*, Paris, Verdier, 1998
- WARBURG, Aby: *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, Aragno, 2002